Russu 1975 = Ion Iosif Russu, *Inscriptiones Daciae et Scythiae Minoris Antiqvae*, edendas curaverunt D.M. Pippidi et I.I. Russu, *Series Prior: Inscriptiones Daciae Romanae*, Volumen I, Bucureşti, Editura Academiei.

Stein 1944 = Arthur Stein, *Die Reichsbeamten von Dazien* (*Dissertationes Pannonicae*, Ser. I, Fasc. 12), Budapest.

Stolz et al. 1966 = Friedrich Stolz, Albert Debrunner, Wolfgang P. Schmid, *Geschichte der lateinischen Sprache*, Berlin, Sammlung Göschen 492/492a.

Syme 1971 = Ronald Syme, *Governors of Dacia: Arthur Stein, Die Reichsbeamten von Dazien*, Budapest 1944 in Ronald Syme, *Danubian Papers*, „Association Internationale d'Études du Sud-Est Européen, Bibliothèque d'Études du Sud-Est Européen", Bucharest, §XI, S. 160–76.

Väänänen 1967 = Veiko Väänänen, *Le latin vulgaire*, Paris, Klincksieck, 1967 (^{3}1981).

Vetter 1953 = Emil Vetter, *Handbuch der italischen Dialekte I*, Heidelberg, Winter, 1953.

Windisch 1988 = Rudolf Windisch, *Zum Sprachwandel. Von den Junggrammatikern zu Labov*, Frankfurt/M.–Bern–New York–Paris (*Studia Romanica et Linguistica, SRL 21*, curant Peter Wunderli et Hans-Martin Gauger).

TRACES OF POPULAR LATIN IN *INSCRIPTIONES DACIAE ET SCYTHIAE MINORIS ANTIQUAE*?

ABSTRACT

A linguistic evaluation of a number of latin *Inscriptiones* (*diplomata militaria, tabulae ceratae*) found in Rumania, listing a number of auxiliary-troops stationed in the new roman Provincia Dacia, conquered by the roman emperor Trajan in the second century AD, proves that the linguistic features of Rumanian, that developed in the following centuries in the former Dacia, had to acquire its very own appearance of an "oriental romance language" during the socio-historical development over the centuries in contrast to the occidental languages. As those *Inscriptiones* respect the linguistic norm of imperial roman laws, they don't show significant vestiges of spoken "Vulgar Latin" as a basis of Rumanian.

Key-words: *Latin on the* ***Inscriptiones Daciae***; ***diplomata militaria*** *and* ***tabulae ceratae***; *faliskian future-reduplication* ***pipafo*** *and old-latin perfect-reduplication* ***fhefaked***; *the periphrastic romance future-form* ***cantare habeo***; *"Language Change"*; *"The Origin of the Romance Languages"*.

PALINGENEZIE ŞI DECONSTRUCŢIA LUMILOR ÎN CREAŢIA EMINESCIANĂ

AMALIA DRĂGULĂNESCU*

„După ce a pus sufletul în mijlocul Universului, Demiurgul l-a întins prin tot corpul acestuia şi, mai mult, l-a înfăşurat pe dinafara lui, formând un Univers care se roteşte în cerc, unic, fără pereche, singuratic şi având prin propria sa virtute puterea de a coexista cu sine, neavând nevoie de nici un altul, pe deplin conştient şi iubitor de sine însuşi. Din aceste motive, Demiurgul a zămislit Universul ca pe un zeu fericit" (Platon 2004: 294). „Născutul, de bună seamă, trebuie să fie corporal, şi ca atare vizibil şi tangibil; dar nimic vizibil nu s-ar putea naşte vreodată fără foc şi nimic tangibil fără ceva solid, şi nici ceva solid fără pământ" (Platon 2004: 291). Desigur, *pământul* reprezintă, din multe puncte de vedere, cel mai important *tipar artistic*, în virtualitatea căruia se integrează o multitudine de alte paradigme.

„Cu punct de plecare în planul semantic al termenului în limba neutră şi în imaginarul din cultura umanităţii, semnul poetic *pământ* dezvoltă uneori sensuri poetice în două principale direcţii de semnificare, organizate în jurul semnificaţiilor 1) de component al sistemului planetar şi 2) de element primordial – pământul-substanţă. Desfăşurarea acestor trasee relevă o viziune cosmologică supraordonatoare" (Irimia 2007: 166). Conform modelului cosmologic având o anumită recunoaştere în mediile culte ale antichităţii, universul este o sferă care are pământul în centru. De aceea, „pământul, în ipostază de element primordial, cunoaşte în primul rând o dimensiune creatoare. El este parte a orice fiinţează, asigură materialitatea şi dinamica internă a lumii, funcţionând ca matrice a ei. Expresie simbolică a *firii*, *pământul* îşi revelă, ca principiu ordonator al dinamicii ei interne, puterea de a redeschide procesul creaţiei" (Irimia 2007: 169).

În creaţia lui Eminescu, spre deosebire de tiparele antice, unde distrugerea lumii era totală şi ireversibilă, perechea deconstrucţie – reconstrucţie este veşnică şi asimilabilă în modelul *mumei-pământ*, sub toate aspectele sale. În acest sens, ca materie primordială, *pământul*, perceput în general în dimensiunea spaţială, cunoaşte la acest scriitor şi o ipostază temporală. Prin raportare la sine însuşi, *pământul* are pentru fiinţa muritoare atributul veşniciei, atribut subliniat şi prin

* Institutul de Filologie Română „Alexandru Philippide", Iaşi, str. Th. Codrescu, nr. 2, România

ALIL, t. LII, 2012, Bucureşti, p. 55–71

cuprinderea unui imaginar care intră în opoziție cu imagini ale efemerității (*valul*, *fumul*). El mai include sensul de spațiu al existenței umane în plan istoric, ceea ce l-a determinat pe Eminescu să întreprindă o încercare de mitologie românească, *Genaia*, care „înfățișează o ipostază cosmogonică a marcării statutului. Dacă în contextele anterioare, pământul marca, prin perspectiva pe care o oferea calitatea de ales celui ce privea, în această situație, pământul nemaifiind privit, ci *înviat*, conferă personajului statutul de creator secund" (Irimia 2007: 168).

Eminescu preia, în opera sa, în mod conștient, un model din Antichitate, subordonat unui anume imaginar, acela de *ek-pyrosis* universal. În eseurile sale, Mircea Eliade arată că mitul combustiei universale era în mare vogă în perioada dintre primul secol î.Ch. și secolul al treilea d.Ch., în lumea romano-orientală; această paradigmă a fost subsumată, pe rând, diverselor gnoze derivate din sincretismul greco-iudaic. Istoricul religiilor subliniază, în mod surprinzător, un *caracter optimist* al ideii respective, reductibil, mai ales, la conștientizarea normalității catastrofei ciclice, la certitudinea că aceasta are un sens și că nu este niciodată definitivă. „În perspectivă lunară, moartea omului, ca și moartea periodică a umanității sunt necesare, tot așa cum sunt cele trei zile de întuneric care preced renașterea lumii. Moartea omului și cea a umanității sunt indispensabile regenerării lor. O formă, oricare ar fi ea, din chiar faptul că există ca atare și că durează, slăbește și se uzează, ca să-și recapete vigoarea, trebuie să fie reabsorbită în amorf, fie și numai pentru o clipă; să fie reintegrată în unitatea primordială din care a ieșit, cu alte cuvinte, să reintre în haos (în plan cosmic), în orgie (în plan social), în întuneric (în cazul semințelor), în apă (botezul pe plan uman, Atlantida în plan istoric)" (Eliade 1991: 72).

Obsesia eternei reîntoarceri se vede exprimată în faptul că aceste concepții cosmico-mitologice confirmă repetarea ciclică a ceea ce a fost mai înainte, punând accent pe motivul gestului arhetipal regăsit în toate planurile – cosmic, biologic, istoric, uman etc. În poezia eminesciană întâlnim frecvent structura circulară a timpului care se regenerează cu fiecare nouă naștere, încât, într-un final, „timpul mort și-ntinde trupul și devine veșnicie". Mai aplicat la creația eminesciană, exegeta Rodica Marian opinează: „Imposibilitatea *morții* în univers este corelată de teza unității universului, și această permanență este o perpetuitate a esențelor, a formei, în sens platonic, a Ideii, și nu a indivizilor care umplu aceleași veșnice tipare" (Marian 1999: 144).

„Ceea ce se numește de obicei natură, adică aspecte geologice, faună și floră, se găsesc la Eminescu sub un chip *elementar* [subl.n.]. Nu coloarea, nu varietatea sunt notele esențiale, ci dimensiunea, sau, ca să zicem așa, cantitatea", consideră G. Călinescu (1976: 258), oferind ca exemplu versurile de excepție „Neamurile-mbătrâneau,/ Crăiile se treceau,/ Numai codrii tăi creșteau,/ Și în umbra cea de veci/ Curgeau râurile reci...". Foarte importante în economia reprezentării pământului sunt *microelementele*, „acelea pe care ne-am obișnuit a le numi motive literare, care constituie toposurile unei mitologii poetice, ale cărei sensuri conduc către unitatea originară a universului" (Călinescu 1976: 21). Cu ajutorul unor afirmații simple, Vasile Rusu accentuează faptul că, „eternă în integralitatea ei

metamorfică, efemeră însă, în cele mai multe din elementele care o compun (dar hărăzite mereu regenerării), natura și omul se regăsesc într-o unitate de destin: eternă – omenirea, efemeră – ființa umană" (Rusu 2000: 9), deoarece, atunci când își simte efemeritatea, omul tinde înspre marele Tot etern. În aceeași ordine de idei, elementele mici par neînsemnate, însă fac parte în mod necesar dintr-un tot unitar, astfel încât „dacă iei un microscop complex îți dai seama că picătura de vin de Burgundia pe care îl bei este în fond o Mare Roșie, că pulberea de pe aripa fluturelui este o aripă de păun, mucegaiul, un câmp cu flori, iar nisipul, un morman de bijuterii", după cum crede G. Bachelard (1999: 19).

În primul rând, *codrul* (pădurea) reprezintă un *topos* de mare rezonanță în opera eminesciană, impunându-se prin măreție și vechime, având, de asemenea, unele implicații orfice: „Vuind furtunoasa și straşnica arpă/ Trec vânturi și clatin pădurea de brad" (*Feciorul de împărat fără de stea*). Atributele vechimii nesfârșite a codrului sunt subliniate prin prezența nenumăratelor sintagme de genul *codri de secoli*, *codru sur și vecinic*, *codrii bătrâni*, *codrii vechi de brad*, *păduri eterne*, *păduri antice*, *vecinica pădure* etc. În genere, „codrul este un spațiu al basmului, imaginar, răsărit din *dorința* [subl.a.] aceea permanentă de a re-crea armoniile trecutului mitic, ale vârstei de aur a omenirii, vremurile sublime când se gândea în basme și se vorbea în poezii" (Rusu 2000: 11). Pendulând între timpul echinoxial și timpul solstițial, cum denumește Ioana Em. Petrescu fețele timpului, la Eminescu, „marcată de conștiința istoricității, gândirea se va întoarce cu nostalgie spre paradisul pierdut al timpilor originari, măsurând, ca pe un spațiu al înstrăinării, distanța ce o separă de lumea, mereu identică sieși, a începuturilor" (Petrescu 2005: 62).

Foarte frecvent la Eminescu, entitatea codru/pădure este imaginată ca ființă vie, de o superioară, regală umanitate, expresii precum *ale codrilor suspine*, *codrii aiurează negri*, *codrul simțitor răsună*, *codru bătut de gânduri*, *codru-și bate frunza lin*, *codrii adună urdie*, *tot ce codrul a gândit cu jale*, *pădurea lin suspină*, chiar *ochi de codru* însemnând tot atâtea dovezi pentru intima apropiere a poetului față de codru. Un aspect notabil, oarecum izolat, este viziunea în cadrul căreia pământul este conceput ca „titan bătrân cu aspru păr de codri". În definitiv, „pădurea noastră empirică are o durată limitată, fiind supusă dezagregării, codrul eminescian însă *creşte* peste marginile de timp ale domniilor, peste acelea ale raselor, el este de veci. Imaginea aceasta egipteană de trăinicie de-a lungul mileniilor, de vigoare gigantică, determină dimensiunea microscopică a omului și deșteaptă acel sentiment tipic eminescian de nevoie de a se lăsa în voia firii" (Călinescu 1976: 258).

De obicei, codrul sau pădurea, grădina adăpostesc esențe ca *teiul*, *bradul*, *stejarul*, *fagul*, *salcia*, *salcâmul*, *plopul*, *mărul*, *cireșul*, *nucul*, *arborii exotici* (*cedrul*, *măslinul*, *chiparosul*). Toate acestea sunt subsumate unor versuri strălucitoare, unde comparațiile iau naștere pe teren biblic – „Sâni dulci și albi ca neaua cea curată/ Rotunzi ca mere dintr-un pom de rai" (de pildă, din poemul *Aveam o muză*) – sau, antitetic, unor sintagme mai austere din *Memento mori*, precum *copaci monastici*. *Teiul*, aparținând unui tipar imagistic specific eminescian, se regăsește cu precădere în *Luceafărul*, *Scrisoarea IV*, *Memento mori*, *Mai am un singur dor* și

multe altele. Selectăm doar următoarele contexte: „Iară tei cu umbra lată şi cu flori până-n pământ/ Înspre apa'ntunecată lin se scutură de vânt", din *Scrisoarea IV*, unde arborii respectivi deţin rolul ursitoarelor, şi „Răsare luna liniştit/ Şi tremurând din apă// Şi împle cu-ale ei scântei/ Cărările din crânguri./ Sub şirul lung de mândri tei./ Şedeau doi tineri singuri" (*Luceafărul*), în care teiul devine esenţă cataleptică; *teiul* e legat de *narcoză*, de *stări onirice*, de o magie chimico-erotică, *parfumul* creând stări de beţie amoroasă, de *voluptate* vecină cu *moartea*.

În schimb, *bradul* este un element de sorginte populară, întâlnit în versuri precum „Sus în vârful muntelui/ Creşte bradul brazilor,/ De mare şi înfoiat/ Tot cerul l-a îmbrădat:/ Soarele în cetini,/ Luna între ramuri,/ Mii şi mii de stele/ Între rămurele", stihuri ale căror rezonanţe se contopesc cu cele eminesciene.

Un arbore cu valenţe puternice este *stejarul*, deoarece faimoasa propoziţie „În sâmburul de ghindă e un stejar" devine, între alte câteva, nucleu obsedant al prozelor şi, în general, al scrierilor eminesciene, indicând o schemă de gândire de tip metonimic. În vechime, stejarul era asociat cu orgoliul lui Israel; la noi, apare legat de personajele fantastice Muma-Pădurii sau Păduroiul. Iată un exemplu: „Luna tremură pe codri, se aprinde, se măreşte,/ Muchi de stâncă, vârf de arbor, ea pe ceruri zugrăveşte,/ Iar stejarii par o strajă de giganţi ce-o înconjoară,/ Răsăritul ei păzindu-l ca pe-o tainică comoară" (începutul *Scrisorii IV)*.

În *Doña Sol* descoperim *fagul*, instrument de recuzită artemidică : „Să văz cum mâna ta îndoaie/ În arc o ramură de fag/ Şi ca Diana cea bălaie/ Îţi faci în codru mândru prag". Un arbore care jeleşte este *salcia*, în preajma căreia, în tradiţia ebraică, stă însuşi regele Solomon: „E-un miros de tei în crânguri,/ Dulce-i umbra de răchiţi/ Şi suntem atât de singuri/ Şi atât de fericiţi" (din *Lasă-ţi lumea...*), versuri care accentuează uitarea de sine şi adăpostirea îndrăgostiţilor la sânul pământului.

Salcâmul apare, printre altele, în poezia *O, mamă...*: „O, mamă, dulce mamă, din negură de vremi/ Pe freamătul de frunze la tine tu mă chemi;/ Deasupra criptei negre a negrului mormânt/ Se scutură salcâmii de toamnă şi de vânt", unde foşnetul lin al frunzelor de salcâm îndulceşte atmosfera funebră; la fel, ambiguizarea din expresia *se scutură salcâmii de toamnă*, cu scop de a facilita transformarea ulterioară a atributului adjectival *de toamnă* în complement indirect şi a permite înţelegerea adecvată a contextului, cu referire la îndepărtarea sentimentelor negative din meditaţia eului liric.

Alţi arbori sălbatici întâlniţi pe solul artistic eminescian sunt, după cum se ştie, *plopii* (în legătură cu Iacov, cel ce se luptă cu îngerul) şi, mai rar, *cornii.* În ceea ce priveşte arborii domestici autohtoni, *mărul* devine, în poezia eminesciană, pom al vieţii şi al înţelepciunii, însă trebuie avută în vedere şi simbolistica sa erotică. Este foarte interesant de observat că poetul ocoleşte, în episodul din *Memento mori* referitor la Egipt, arborii exotici (precum palmierii, măslinii etc.), care erau mai potriviţi în context, ci alege obişnuiţii *meri*: „Nilu-n fund grădine are, pomi cu mere de-aur coapte". Funcţionează aici atracţia unui tipar datorită căruia mitul se confundă adesea cu basmul (*Prâslea cel voinic şi merele de aur*), ca în acea sintagmă eliadescă (*Le mythe est une histoire sacrée)*, aducând miresme de legendă despre insula albă şi tainică de tămâie Leuké, insula celor fericiţi, ce poate

fi plasată în aceeaşi măsură şi în virtutea aceloraşi codificări culturale comune, tot atât de bine în cadrul bazinului Mării Mediterane, ori chiar în mijlocul Mării Negre. În această reprezentare, cultul pentru mitul vârstei de aur, la Eminescu, se întâlneşte, într-o modalitate personală, cu nostalgia perenă pentru pământul natal, creând o paradigmă aparte, despre nişte Câmpii Elizee situate, la modul virtual, în sud-estul Europei.

Cireşul şi *vişinul* apar în următoarele versuri: „Mari cireşi cu boabe negre" (*Dacă treci râul Selenei*) şi în tabloul „Dacă prin codri pătrunzi dai de-o vale frumoasă şi verde/ Pe-al căreia deal se întinde o mândră grădină./ Mari cireşi cu boabele negre, cu frunza lor verde,/ Crengile-ndoaie de greul dulcilor, negrelor boabe,/ Meri, cu merele roşii ca faţa cea dulce a Aurorei,/ Mişcă în vânt frumoasele, mari, odorantele roade", unde culorile sunt elocvente, *negrul* fiind eticheta pământului, iar *roşul*, atributul soarelui.

Între alte esenţe, un copac aparte este *nucul*, sub umbra căruia se spune că nu creşte nimic: „Vezi, rândunelele se duc,/ Se scutur frunzele de nuc,/ Se lasă bruma peste vii,/ De ce nu-mi vii, de ce nu-mi vii?". De aceea, dincolo de aliteraţii şi asonanţe, era necesară prezenţa nucului, tocmai pentru a aprofunda regretul (vezi închiderea *duc – nuc*) , însoţit de o firavă speranţă exprimată cu ajutorul fonetismului special, de tip paronimic: *De ce nu-mi vii, de ce nu-mi vii*, care insinuează pe *a învia*.

Există şi arbori exotici la Eminescu: „Prin şir de codri, palmi nălţaţi în soare,/ Prin lunci de dafin, pe-unde cresc maslini,/ Smochini s'aţin pe verzi cărări în floare.// Din prund înalţă trunchii lor arini/ În lunce risipiţi, sub stânci ce pică/ Isvoare sar prin muşchii rădăcinii.// [...]// Şi risipite prin dumbrăvi de laur/ Stau casele azile liniştite./ Pe porţi sunt stihuri scrise'n limbi de maur"; codrii stau în mod firesc alături de arbori de esenţă rară, făcând parte dintr-un tipar poetic universal. *Chiparosul*, mai ales, un copac de mare longevitate („visătorii copaci de chiparos") este un soi de *axis mundi*, care susţine universul, căci în poemul *Mureşanu*, Dumnezeu însuşi spune: „Eu sunt ca un chiparos verde. Din mine ies roadele lui".

După arbori, metonimic, urmează crengile şi ramurile eminesciene, precum şi frunzele. „Uneori, întrebările retorice ale poetului despre viaţa omului aduc clarificări directe despre simbolistica frunzei – «Ce sunt eu azi o frunză, o nimică»" (Rusu 2000: 85).

Iarba, cea mai intim legată de *pământ*, apare emblematic în versurile „Ci trăieşte, chinuieşte/ Şi de toate pătimeşte/ Ş-ai s-auzi cum iarba creşte" – aici, expresiile sentenţioase de rezonanţă folclorică, transpuse în versuri culte, desfăşoară o viziune multiplă, aşa cum se întâmplă, la modul condensat, în micropoemele de sorginte japoneză, de exemplu. Ele pot fi înţelese în cel puţin trei feluri: mai întâi de toate, exprimă o legătură aproape cauzală între trăirea obişnuită a grijilor vieţii şi acutizarea lor, care duce la trăirea ulterioară compensatorie şi cu intensitate a lucrurilor frumoase (*ş-ai s-auzi cum iarba creşte*); pe de altă parte, există un paralelism între suferinţa omului şi, antinomic, *indiferenţa* naturii, ori, dacă există vreo legătură între cele două, natura empatizând oarecum cu omul, şi în

special la Eminescu, dându-i alinare; în cele din urmă, tripla subliniere a termenilor care se aplică la *viață – viețuire* (*a trăi, a chinui, a pătimi*) creează o repetiție semantică progresivă și, încă o dată, întărirea ideii de *deșertăciune*, al cărei efect este inevitabil, pieirea omului, toate încadrate într-o splendidă imagine eufemistică, ambivalentă, a morții ca repaos contemplativ, făcând aluzie la simbolica din *Ecclesiast*, la care poetul trimite direct în alte locuri.

În concluzie parțială, tiparul de gândire invocat, *carpe diem*, nu poate fi echilibrat decât de către cealaltă paradigmă, *vanitas vanitatem*, devenind deodată și paradoxal, echivalente. Vasile Rusu afirmă: „Măsură a spațiului și a timpului, iarba înseamnă, deci, și o măsură a vieții, călătoria ei încununându-se într-un motiv literar de mare adâncime simbolică" (Rusu 2000: 91). Cele trei versuri sunt *Ecclesiastul* nostru eminescian, în ton minor, însă de aleasă pătrundere și de mare încărcătură ideatică și emoțională.

Trebuie să realizăm în oarecare măsură legătura între *pământ* și toate celelalte elemente pe care le înglobează. Amintind despre vegetalul acvatic, V. Rusu consideră că „[...] similitudinea dintre decorul silvestru, unde iedera împletește arborii și decorul acvatic, este încă o dovadă a unității de viziune eminesciană asupra naturii" (Rusu 2000: 97).

Florile punctează în mod frecvent peisajul terestru eminescian, ca în exemplele: „Dar am o câmpie ce unduie-n flori,/ Câmpia speranțelor mele" (*Ondina*). Contextele eminesciene în care apar florile sunt nenumărate: „Cu râuri de cântări, cu flori de lumină"; „Gândindă, cum e trecătoare/ O floare"; „L-oi sămăna-n flori palizi și-n stelele de foc"; „Prin merii plini cu floare-n grădinele adânci"; „De flori troiene în loc de omăt"; „Una-i lumea-nchipuirii cu-a ei mândre flori de aur"; „Sunt păduri de flori, căci mari-s florile ca sălcii pletoase"; „Flori din neauă peste ape ce alerg fulgerătoare"; „Snopi de flori cireșii poartă pe-a lor ramuri ce se-ndoaie"; „Florile – izvorăsc pe plaiuri a lor viață de misteruri"; „Și oștiri de flori pe straturi par a fi stele topite"; „Stele de-aur ard în facle, pomi în floare se înșir"; „În a nopților grădine stele cresc în loc de flori"; „Aerul e vioriu, miroasele florilor mândre"; „C-oștiri de flori, semănături de astre"; „Floarea țărmului o smulgi"; „Ironică-i mișcarea a florilor în vânt"; „Cu flori stereotipe, cu raze, diamante"; „O ploaie de flori albe se scutură pe ea"; „Flori roșii de jeratic frumos încâlcite"; „De-ai muri copil de rege de-ale florilor miroase"; „Cum că a ta gură-i cea mai dulce floare"; „Se scuturau flori albe de migdal"; „Crengi în flori de ambră mă cuprind"; „Iar tei cu umbra lată cu flori până-n pământ"; „Mirosul florilor mormântului de sfinți își paște oile de aur"; „Îngerul păcii cu floarea luminii în mâna albă"; „Îmbrac a lumei fapte în mantie de flori"; „Amestec cu flori dalbe durerea-nnebunită"; „Și flori ș-ale soarelui raze și stele" (Eminescu 1998: 11, 18, 33, 40, 83, 94, 110, 125, 126, 131, 143, 149, 179, 206, 256, 258, 287, 320, 328, 363, 376, 380, 418, 460, 467, 537). Deși de dimensiuni mici, aparent neînsemnate, florile din poezia eminesciană sunt tot atâtea receptacule ale diversității pământului și ale frumuseții lumii.

De asemenea, *Motivele faunistice* [subl.n.] devin verigile unui sistem de semne simbolice. Vor fi întâlnite în acele poezii care dovedesc regresiunea poetului, afectivă și conceptuală, spre tiparele originare ale mitului. Asociate vegetalului simbolic, ele

conturează un cadru – matrice, oglindă a unei sensibilități poetice geniale" (Rusu 2000: 124).

O pasăre mai deosebită este *cocorul*, regăsit în poemul *Stelele 'n cer*: „Stelele'n cer/ De-asupra mărilor/ Ard depărtărilor,/ Până ce pier// [...]// Stol de cocori/ Apucă'ntinsele/ Și necuprinsele/ Drumuri de nori" (Eminescu 1998: 378).

Calul, un alt animal fantasmatic din poezia, dar și din proza eminesciană, este un fel de personaj totemic, solar și fertilizator, reprezentând fecioria, iar uneori are funcție psihopompă, în *Ondina*: „Pe un cal care soarbe prin nările-i foc/ Din ceață pustie și rece/ Un june pe vânturi, cu capul în joc/ Cu clipa gândirei se'ntrece/ Și calu-i turbat/ Sbura necurmat/ Mânat ca de-a spaimelor zână/ Bătrână" (Eminescu 1998: 471); „Ca cerbul ce s'altă în creștet de stânci,/ Urmat de săgeat'arzătoare/ E calul ce sare prăpastii adânci/ În sboru-i puternic și mare/ Cu nara arzând/ Cu coama de vânt/ Odată'ncă pinten l'împunge/ S-ajunge" (*ibidem*). Iată că un animal aparținând la prima vedere *pământului* (prin contactul direct cu acesta în alergare) se preschimbă într-un amestec de elemente, iarăși datorită codificării culturale (fiind la origine darul zeului Poseidon-Neptun făcut muritorilor) și prin transmutația artistică eminesciană (*săgeat'arzătoare*, *sboru-i puternic și mare*; *cu nara arzând, cu coama de vânt*), predominând totuși asemănarea cu *văzduhul*; calul este un micro-element integrator, în speță, datorită salturilor pe care le face, ce îl poartă împotriva oricărei gravitații, *deasupra prăpăstiilor adânci*; chiar forma tranzitivă *sare prăpăstii* imprimă sugestia că aci este, aci nu este legat de pământ, fiind un derivat ambivalent, încadrat în tiparul Pegasului modern. Acest animal se află, în acest fel, între *cer* și *mare*.

Într-o altă descriere, calul prințului din *Diamantul Nordului* prinde contur astfel: „Cum marea de valuri nu știe repaos,/ Astfel se frământă al norilor chaos,/O stea nu lucește pe bolta cea largă –/ Pornit ca de vânturi sirepul aleargă.// Un tunet cutremură lumea'n temei/ Venea parc'o oaste călare de zei.../ Cu-a lui erghelie'nspumată de cai,/ Vuind vine mândrul al mărilor crai.// Cu gâturi întinse sirepi de omăt/ Prin norii cei negri sburau spăriet..." (Eminescu 1998: 326–327).

Dintre animalele artemidice, cel mai important în opera eminesciană este *cerbul*; îl regăsim și în ultima strofă din *Sarmis*: „Din codri singurateci un corn părea că sună/ Sălbatecele turme la țărmuri se adună./ Din stuful de pe mlaștini, din valurile ierbii/ Și din poteci de codru vin ciutele și cerbii,/ Iar caii albi ai mării și zimbrii Zânei Dochii/ Întind spre apă gâtul, la cer înnalță ochii" (Eminescu 1998: 411). Alte animale care prezintă oarecare însemnătate în opera discutată sunt *pasărea măiastră* sau *vârcolacul*.

Iarăși, într-un registru aparent minor se află *insectarul* poetic eminescian: *furnica*, *albina*, *păianjenul*, *cariul*, cel din urmă simbolizând măcinarea înceată a lucrurilor aparent trainice. Mai întâi, *fluturele* din poezia eminesciană poate fi pus, ca într-o vitrină, sub emblema *sufletului* care caută să se înalțe mai sus, însă, cu anumite oscilări, dincolo de imperativul *excelsior*. În exemplul „Zbor gândaci ca pietre scumpe, zboară fluturi ca și nave" – *Memento mori* (Eminescu 1998: 125) –, fluturele se confundă cu o mică pasăre și vine în atingere cu tiparul *focului* (datorită sclipirilor cromatice și *zborului*, un elan destul de însemnat pentru o ființă

miniaturală), în schimb, ambiguizarea de tip modern datorată cuvântului *navă* duce cu gândul la un micro-aeromodel, iar evocarea indirectă a apei intervine pentru a sugera jocul coloristic al fluturelui – aşadar, un giuvaier zburător. Cu toate acestea, el aparţine *pământului*, prin contactul nemijlocit cu florile şi pentru că este supus metamorfozei.

Alt context, a cărui primă parte este mai cunoscută, „Fluturi ard, sclipind în soare, orbind ochii de îi vede,/ Ca idei scăldate-n aur şi-n colori de curcubău" (*Călin*) conţine o descripţie fascinantă a fluturelui, greu de prins în scheme şi tipare: deopotrivă asociat focului (căci *arde*), scânteii (transfigurate în *văzduh*), aurului *de jos* (*orbind ochii...*), iar în final, surprinzător, *ideea* este definitorie pentru fluture, tocmai ceva ce scapă tuturor definirilor. Urmând trăsăturile schiţate de Eminescu în desenul fluturelui, acesta ar fi, deci, o *idee scăldată-n aur şi-n culori de curcubeu*, străfundurile acestor versuri întâlnindu-se cu celelalte, din poemul *Un Phoenix e o pasăre-n vechime. Gândul, apa, pământul, eterul*, iată elementele disparate care sunt înmănuncheate în fiinţa fluturelui. Este un crochiu optimist, finalmente, ca un haiku, dovadă substantivul ultim *curcubeu*, ce fixează, din punct de vedere cultural, rememorarea legământului făcut de Dumnezeu oamenilor, care promite că potopul nu se va mai repeta niciodată.

În altă parte, în versurile „Ca şi fluturii de-uşor/ Saltă Eros nebuneşte" (*Misterele nopţii*), se resimt ecouri din poezia greacă referitoare la neînfrântul Eros (gr. *Eros anikáte máhan*), din care parafrazăm, „Tu noaptea îţi legeni arîpa pe moi obrăjori feciorelnici"; în relaţie de contiguitate, redăm şi versurile „Zboar-al nopţii negru flutur", în care limitele inerente dintre microcosmos şi macrocosmos se întrepătrund.

„Fluturii le-nconjoară ca dulci corăbioare de colori şi lumini" – iată că fluturele, acest mic vierme înaripat, terestru la origine, se află într-o metamorfoză perpetuă, înălţându-se permanent spre sferele celeste. Dacă fluturele este întruchiparea sufletului, „Credinţa populară, care îi dăduse lui Psyché numele sufletului şi respiraţiei, stabileşte dintotdeauna o legătură între ea şi vântul cel înaripat, populat de spirite uşoare. Curând s-a putut imagina că, descătuşată, Psyché zboară spre spiritele elementare cu care este înrudită" (Maşek 1978: 326).

O altă vietate cu deosebite semnificaţii în opera eminesciană este *greierele*, din *Diamantul Nordului* şi din *Călin Nebunul*: „Greieruş ce cânţi sub lună/ Când pădurea sună,/ Cum nu ştii ce am în mine,/ Greiere, străine ?/ Că te-ai duce de-ai ajunge/ Noaptea de te-ai plânge/ Ca o pasăre măiastră/ La noi în fereastră". Asemănarea greierelui cu o pasăre măiastră este datorată faptului că greierele se află pe o scară evolutivă superioară, spre deosebire de alte insecte, deoarece este singurul la care se poate identifica o anumită linie melodică în cântarea sa, este, în felul său, un unicat, însingurat ca un sihastru ce plânge cu jale la unison cu eul liric, acesta din urmă, un alt fel de pasăre măiastră.

„De aceea, mai mult decât păsările, poetul cântă insectele care n-au o realitate decât în roiuri.

Lumea aceasta înfăţişează totodată infinitul mic, capătul întors al lunetei, uriaşul număr de societăţi pierdute în dimensiunea mică, sub puterea de percepţie a

omului, pierdut şi el sub roţirea stelelor" (Călinescu 1976: 265). Aşadar, după G. Călinescu, cariul simbolizează măcinarea înceată a lucrurilor în aparenţă trainice, greierul e somnul naturii, răsunetul ierbii; păianjenul închipuie năpădirea unui regn de către altul, procesul de decrepitudine; fluturele, în sfârşit, întrupează funcţia sexuală, parada erotică.

Din aceeaşi familie cu greierele face parte *păianjenul*, păianjeni fiind din abundenţă în *Sărmanul Dionis*: „Părepii erau negri de şiroaiele de ploaie ce curgeau prin pod şi un mucegai verde se prinsese de var; cercevelele ferestrelor se curmau sub presiunea zidurilor vechi şi gratiile erau rupte, numai rădăcinile lor ruginite se iveau în lemnul putred. În colţurile tavanului cu grinzi lungi şi mohorâte paianjenii îşi esercitau tăcuta şi pacinica lor industrie; într-un colţ al casei, la pământ domneau una peste alta vo câteva sute de cărţi vechi, multe din ele greceşti, pline de învăţătură bizantină; în alt colţ, un pat, adecă câteva scânduri pe doi căpriori, acoperite c-un mindir de paie şi c-o plapumă roşie. Înaintea patului o masă murdară al cărui lemn grunzuros de vechime era tăiat cu litere latine şi gotice; pe ea hârtii, versuri, ziare rupte, o neordine într-adevăr păgânească. Luna îşi revărsa lumina ei cea fantastică... [...]; pânzele de păianjen străluceau vioi în lună şi deasupra cărţilor dorminde în colţ se ivea o îngerească umbră de om" (Eminescu 1977: 95).

Casa lui Dionis are următoarea înfăţişare: „Casa lui de pustnic un colţ întunecos şi paianjinit din archiva unei cancelarii şi atmosfera leneşă şi flegmatică a cafenelei – asta era toată viaţa lui" (Eminescu 1977: 95), iar Toma Nour „locuia într-o cameră naltă, spaţioasă şi goală. În colţurile tavanului paianjenii îşi esersau pacifica şi tăcuta lor industrie, într-un colţ al casei, la pământ, dormeau vro câteva sute de cărţi, visând fiecare din ele ceea ce coprindea..." (Eminescu 1977: 177) (înrudite genetic sunt şi rândurile din *Cugetările sărmanului Dionis*: „Pe părepi cu colb, pe podul cu lungi pânze de painjen...". Este inedit acest substantiv *industrie*, cu referire la ţesătoria păianjenului; termenul este preluat din spaţiul cultural anglo-saxon, unde, adjectival, *industrious* înseamnă harnic, iar poetul l-a folosit pentru a scutura în oarecare măsură vechile paradigme ale receptării literare, fiindcă, în fapt, păianjenul nu lucrează pentru nimeni decât pentru sine, însă aici există o minimă sugestie care îl priveşte pe creator, a cărui artă nu este utilă aparent nimănui şi, cu toate acestea, înfrumuseţează toată lumea.

Starea în care se află Dionis este cvasicataleptică: „ar fi voit să doarmă, să viseze, dar gerul îi îngheţa pleoapele şi-i painjinea ochii"... Urmează apoi celebrul fragment „...la lumina cea palidă a lunei, el întorcea foaie cu foaie uitându-se la constelaţiunile ciudate. Pe o pagină găsi o mulţime de cercuri ce se tăiau, atât de multe, încât părea un ghem de fire roş sau un painjiniş zugrăvit cu sânge" (Eminescu 1977: 99), fragment saturat de melancolie. Din aceste rânduri extragem ideea că păianjenul, această vieţuitoare mică, este simbolul melancoliei prin excelenţă – tăcut, izolat, prins câteodată în capcanele propriei urzeli. Ieşit din tiparul lui Arachné, odată alungată de către Atena, zeiţa înţelepciunii, el rămâne mereu ascuns în unghere, în sine însuşi; singurele fire de legătură cu realitatea sunt cele pe care le ţese neîncetat, fire invizibile pentru oamenii obişnuiţi, zărite însă doar de cel cuprins de melancolie.

În continuare, Dionis „privi din nou la painjinişul de linii roşii – şi liniile începură a se mişca"; „Şi liniile semnului astrologic se mişcau cumplit ca şerpi de jăratic. Tot mai mare şi mai mare devenea painjinul [...] şi încet, încet, painjinul cel roş se lărgi, se diafaniză şi se prefăcu într-un cer rumenit de apunerea soarelui". Această din urmă transformare are loc sub puterea specială a contemplaţiei: păienjenişul apare mereu, ca o marcă metaforică a fantasticului, a lumilor gigantice sau microscopice; chiar în *Sărmanul Dionis* păienjenişul e prezent din nou, în peisajul edenic al lunii, loc de refugiu al dragostei lui Dan şi a Mariei.

Există paralelisme chiar în cadrul păienjenişului textual al operei lui Eminescu, astfel încât celebrului fragment „Greieri răguşiţi cântau ca orologii aruncate în iarbă, iar painjeni de smarald au ţesut de pe o insulă până la malul opus un pod de pânză diamantină ce stecleşte vioriu şi transparent, încât, a lunelor raze pătrunzând prin el, înverzeşte râul cu miile lor unde..." îi corespunde tabloul din grădina lui Miradoniz: „Dintr-un copac într-altul numai ţes/ Painjini de smarald painjinişul/ Cel rar de diamant – şi greieri cântă,/ Ca orologii aruncate-n iarbă,/ Şi peste râul mare, de pe-un vârf/ De arbore antic ţesut-au ei/ Un pod din pânza lor diamantoasă...". Vieţuitoare eminamente terestră, legată puternic de *pământ*, păianjenul este, în acelaşi timp, şi cea mai diafană creatură eminesciană. Posibilă metaforă a imaginarului, păienjenişul este intrarea, poarta, comunicarea cu lumea fantasticului, a poveştii, este un pod aruncat între un real al operei şi imaginarul ei – *Călin (file din poveste)*: „Până văd păienjenişul între tufe, ca un pod/ Peste care trece-n zgomot o mulţime de norod".

În *Memento mori*, în pasajul despre Dochia, regăsim aceleaşi paradigme: „Dintr-un arbore într-altul mreje lungi diamantine/ Vioriu sclipesc suspine într-a lunei dulci lumine/ Rar şi diafan ţesute de painjeni de smarald,// Pe când greieri, ca orologii, răguşit prin iarbă sună/ De pe-un vârf un arbor mândru ţes în nopţile cu lună/ Pod de pânză diamantină peste argintosul râu...". Tot aici, în tăcerea peisajului, luna, zâna Daciei, se înveşmântează în mister, „transparând prin diamantoasă fină de paingăn pânză". Enumerăm, în continuare, alte contexte în care revine, obsesiv, motivul păianjenului, sinonim al *tainei*: „Iar din pod până-n podele un paingăn de smarald/ A ţesut pânza subţire tremurând în aer cald/ [...]/ Şi prin mreaj-asta vrăjită vedeai patul ei de flori,/ Ea cu umeri de zăpadă şi cu părul lucitor..."; altădată, „lumea umbrei, umbra lumei se amestec, se-nfăşoară..."; „S-adun flori în şezătoare/ De painjen tort să rumpă/ Şi anină-n haina nopţii/ Boabe mari de piatră scumpă" (*Crăiasa din poveşti*).

Sinteza elementelor esenţializată în pânza de paianjen este surprinsă în versurile „Iar de sus până-n podele un paingăn prins de vrajă/ A ţesut subţire pânză străvezie, ca o mreajă;/ Tremurând ea licureşte şi se pare a se rumpe,/ Încărcată de o bură, de un colb de pietre scumpe./ După pânza de painjen doarme fata de-mpărat;/ Înecată de lumină şi întinsă în crivat/ [...]/ Iar voinicul s-apropie şi cu mâna sa el rumpe/ Pânza cea acoperită de un colb de pietre scumpe".

În timp ce *păianjenul* semnifică, la Eminescu, distrugerea la nivel microscopic, vom purcede la decriptarea sensurilor despre aceea la nivel macrocosmic, în termeni de *geneză* şi, mai ales, de *cădere* a lumilor.

Dacă naşterea de lumi este arhicunoscută în opera eminesciană, paradigma *căderii* lumilor se întrevede, de exemplu, în primele trei strofe criptice din *Amorul unei marmure*: „Oştirile-i alungă în spaimă înghеţată,/ Cu sufletu-n ruină un rege-asirian,/ Cum stâncelor aruncă durerea-i înspumată/ Gemândul uragan.// De ce nu sunt un rege să sfarm cu-a mea durere,/ De ce nu sunt Satana, de ce nu-s Dumnezeu,/ Să fac să rump-o lume ce sfâşie-n tăcere/ Sdrobit sufletul meu.// Un leu pustiei rage turbarea lui fugindă,/ Un ocean se-mbată pe-al vânturilor joc,/ Şi norii-şi spun în tunet durearea lor mugindă,/ Gândirile de foc" (Eminescu 1994: 20).

În *Junii corupţi*, tonul este mai virulent, deoarece se aplică unor realităţi istorice concrete: „Încingeţi-vă spada la dantul cel de moarte,/ Aci vă poarte vântul, cum ştie să vă poarte/ A ţopăi în joc!/ Aci vă duceţi valuri în mii batalioane,/ Cum în păduri aprinse, mânat în uragane,/ Diluviul de foc.// [...]// Cad putredele tronuri în marea de urgie,/ Se sfarmă de odată cu lanţul de sclavie/ Şi sceptrele de fier;/ În două părţi infernul portalele-şi deschide,/ Spre-a încăpea cu mia răsufletele hâde/ Tiranilor ce pier !" (Eminescu 1994: 24–25).

Deosebit de important în această privinţă este poemul *Mortua est!*, ciclul veşnic al *morţii* şi al *vieţii* fiind ilustrat în partea finală a poemului, cu versurile sale arhicunoscute: „O, moartea e-un chaos, o mare de stele,/ Când vieaţa-i o baltă de vise rebele;/ O, moartea-i un secol cu sori înflorit,/ Când vieaţa-i un basmu pustiu şi urât". Traseul cugetării eminesciene continuă, de la apologia morţii căzând într-un soi de nihilism teoretic, de fapt simplă detaşare speculativă – „Când sorii se sting şi când stelele pică,/ Îmi vine a crede că *toate-s nimică*" –, nihilism exorcizat, însă, datorită dubitativului conţinut în expresia „îmi vine a crede", la care recurge pentru a sublinia că toate lucrurile sunt părelnice, inclusiv neantul. De aceea, „Se poate ca bolta de sus să se spargă,/ Să cadă nimicul cu noaptea lui largă,/ Să văd cerul negru că lumile-şi cerne/ Ca prăzi *trecătoare* a morţii *eterne*...". Stăpânit de viziunea elpidiană, Eminescu desenează contururi ale unui tablou abstract şi absurd, în care *nimicul* se prăbuşeşte, puzderia de lumi devine pleava universului, iar triumful morţii, ca fiară apocaliptică, este irevocabil. Expresia *bolta de sus* confirmă faptul că asistăm nu la Geneza biblică, ci la reversul acesteia, la o Cădere finală.

Revenind pe pământ, alături de fiinţa iubitei, a cărei dispariţie provocase aceste viziuni catastrofice, se conchide, cu intensă amărăciune: „Atunci graiu-ţi dulce în veci este mut.../ Atunci acest înger n-a fost decât lut". După cum am menţionat, posibila întoarcere la starea preadamică nu provoacă decât profundă dezamăgire, între *înger* şi *lut* fiind o distanţă de la *cer* la *pământ*, distanţă augmentată de ambivalenţa circumstanţialului *în veci*, benign în ipostază temporală, malign în cea modală.

Dar, în versurile „Ş-apoi cine ştie de este mai bine/ A fi sau a nu fi... dar ştie oricine/ Că ceea ce nu e, nu simte dureri/ Şi *multe* dureri-s, puţine plăceri", sub aparenţa banalităţii, poetul accentuează inevitabilul unor adevăruri general valabile, complexitatea discursului creând totodată, la nivel stilistic, un fel de chiasm ideatic. Într-un plan mai adânc, accentele ironice sunt parcă scufundate, ascunse într-o exprimare extrem de simplă, tăinute sub masca melancoliei.

„A fi ? Nebunie şi tristă şi goală;/ Urechea te minte şi ochiul te-nşală;/ Ce-un secol ne zice, ceilalţi o deszic./ *Decât un vis sarbăd, mai bine nimic*". Din nou, eul liric îmbrăţişează *nimicul*, ca pe o supremă soluţie la deşertăciunea lumii, şi răspunde în mod ostentativ la întrebarea retorică shakespeariană, facerea şi des-facerea lumilor nemairămânând decât un joc pentru creator, oricare ar fi el. Între *totul* sau *nimic*, este ales în mod deliberat nimicul (de fapt, *nimic mai mult*) care închide cercul erotetic, deoarece omul este depăşit de propriile daruri primite de la divinitate (aşa cum se întâmplă cu Hyperion). Totul rămâne sub semnul întrebării: „La ce?... Oare *totul* nu e nebunie?/ Au moartea ta, înger, de ce fu să fie?/ Au e *sens* în lume? Tu chip zâmbitor,/ Trăit-ai anume ca astfel să mori ? [...]".

În *Egipetul*, căderea lumilor este mai degrabă scufundare în nisip, uitarea unor civilizaţii nefiind altceva decât adâncirea lor în mentalul colectiv, de unde câteodată ies la suprafaţă: „Ş-atunci vântul ridicat-a tot nisipul din pustiuri,/ Astupând cu el oraşe, ca gigantice sicriuri/ Unei ginţi ce fără vieaţă-ngreuia pământul stors" (Eminescu 1994: 45). Imaginea inedită în cadrul căreia substantivul *pustiu* lasă loc, paralel, şi adjectivului creează un soi de învălmăşeală a golului şi plinului, amintind de o furtună în deşert, acoperirea cu nisip a oraşelor egiptene ducând, în final, la un fel de proces de mumificare a perioadei respective. Ironia istoriei este că tocmai de aceea acum, în prezent, se poate evoca splendoarea Egiptului...

În fragmentul următor, „Uraganu-acum aleargă pân' ce caii lui îi crapă/ Şi în Nil numai deşertul nisipişul şi-l adapă,/ Aşternându-l peste câmpii cei odată înfloriţi./ Memfis, Teba, ţara-ntreagă coperită-i de ruine,/ Prin deşert străbat sălbatec mari familii beduine,/ Sorind vieaţa lor de basme pe câmpie risipiţi". Aici elementul *pământ*, în ipostaza nisipului, invadează până şi apa, povestea despre izvoarele Nilului rămâne tăinuită din cauza solului mai târziu nefertil, iar nomazii deşertului se mângâie cu amintirea strălucirii de odinioară a Egiptului, indivizi risipiţi precum fire de nisip ale pustiului. Prin urmare, „Sub nisipul din pustie cufundat e un popor".

Accesând calea coborârii sau a *căderii în istorie*, mai departe, poemul *Împărat şi proletar*, intitulat la un moment dat *Umbre pe pânza vremii*, deţine drept instrument al distrugerii simbolice a lumii, *revolta* (motivată), în diverse grade, în *crescendo*: 1) „Sdrobiţi orânduiala cea crudă şi nedreaptă,/ Ce lumea o împarte în mizeri şi bogaţi!"; 2)„Sfărmaţi statuea goală a Venerei antice,/ Ardeţi acele pânze cu corpuri de ninsori!"; 3) „Sfărmaţi tot ce aţâţă inima lor bolnavă,/ Sfărmaţi palate, temple, ce crimele ascund,/ Svârliţi statui de tirani în foc, să curgă lavă,/ Să spele de pe pietre până şi urma sclavă/ Celor ce le urmează pân la al lumii fund!". Urmărind astfel de versuri, distihuri sau strofe întregi, imediat răsună în mintea cititorului ceea ce s-a numit *simfonica eminesciană*, acorduri ample ce se aseamănă, în principal, cu simfonia beethoveniană *Destinul*.

În contraparte, tot poetul oferă soluţia salvării lumilor – „Ziditi din dărmături gigantici piramide/ Ca un *memento mori* pe al istoriei plan" –, adăugând „Aceasta este arta ce sufletu-ţi deschide/ Naintea veciniciei...", deoarece, anterior, stabilise o teză anti-platoniciană („Cu umbre, care nu sunt, v-a-ntunecat vederea/ [...]/ Nu!

moartea cu viaţa a stins toată plăcerea"). Desfăşurarea mai mult decât apocaliptică, aparţinând domeniului infernal, închide cercul dispariţiei universale.

Registrul fantastic se impune în *Strigoii*, destrămarea lumilor culminând cu astfel de tablouri: „Din tronul lui de piatră bătrânul preot vede/ Şi-n vânturi el ridică adâncul glas de-aramă,/ Pe soare să-l oprească el noaptea o rechiamă,/ Furtunelor dă sborul, pământul de-l distramă...". Atât figura lui Zeus, cât şi chipul lui Eol se întrupează în portretul bătrânului preot care răstoarnă ordinea firii şi dezlănţuie entropia elementelor de nestăpânit.

În afara *genezei* din *Scrisoarea I* care este prea bine-cunoscută, să ne oprim din nou asupra „filmului" dispariţiei cosmice, cosmos a cărui *cădere* este plină de *măreţie*: „Soarele, ce azi e mândru, el îl vede trist şi roş/ Cum se-nchide ca o rană printre nori întunecoşi,/ Cum planeţii toţi îngheaţă şi s-asvârl rebeli în spaţ'/ Ei, din frânele luminii şi ai soarelui scăpaţi".

Până aici, asistăm la reevocarea mitului solar al lui Phoebus, care scapă din frâie armăsarii tatălui său, model aplicat în poem la atracţia gravitaţională a planetelor din sistemul solar; soarele însuşi suferă o cădere la propriu, în urma căreia devine o rană, suflul simpatetic al eului liric resimţindu-se permanent. De la o imagistică păgână se trece la una cvasicreştină – „Iar catapeteasma lumii în adânc s-au înnegrit,/ Ca şi frunzele de toamnă toate stelele-au pierit;/ Timpul mort şi-ntinde trupul şi devine vecinicie,/ Căci nimic nu se întâmplă în întinderea pustie,/ Şi în noaptea nefiinţii totul cade, totul tace,/ Căci în sine împăcată reîncep-eterna pace..." –, *întinderea pustie* rămânând singura emblemă potrivită pentru situarea finală a lumilor în lume, în cosmos.

Judecata din urmă se referă tot la *pământ*, ca loc de întâlnire ultimă a tuturor destinelor: „Poţi zidi o lume-ntreagă, poţi s-o sfarămi... ori ce-ai spune,/ Peste toate o lopată de ţărână se depune", aspectul comun al expresiei accentuând... banalitatea morţii, „locul comun" pentru oameni şi popoare, ca să-l parafrazăm pe Miguel de Unamuno, în care tragicul dispare. Dacă aruncăm o privire sumară peste accentuarea acestui vers, observăm o tendinţă de egalizare chiar la acest nivel, în interiorul sonorităţilor grave intercalându-se firesc silaba accentuată, de tonalitate joasă, repetată cu ostentaţie (*peste toate*, *o lopată*, *de ţărână*, *se depune*), sugerând clar implacabila nivelare a individualităţilor (eventual personalităţi de seamă, în lumea de aici, simple nume goale, în cea de dincolo).

Poemul *Andrei Mureşanu* propune un alt tip de de-construcţie: „Acum pricep eu gându-ţi, căci svârcolirea mării/ Trăieşte-acum în mine. Pricep gândiri rebele/ Când ai smuncit infernul ca să-l arunci în stele,/ Desrădăcinaşi marea ca s-o împroşti în soare,/ Ai vrut s-arunci în caos sistemele solare".

În continuare, versurile „O! De-aş vedea furtuna că stelele desprinde,/ Pe cer talazuri mândre înalţă şi întinde,/ Şi nourii ca sloiuri de ghiaţă aruncate,/ Sfărmându-se de-a sferei castele înstelate –/ Cerul din rădăcină năltându-se decade,/ Târând cu sine timpul cu miile-i decade,/ Se-nmormântează-n caos întins fără de fine,/ Sburând negre şi stinse surpatele lumine" realizează un tablou apoteotic la modul negativ, în care o furtună de proporţii gigantice dislocă stelele şi le stinge, nourii se solidifică destrămând, de asemenea, reţelele stelare, încât cerul

însuşi va fi desrădăcinat surpându-se în sine. Dualitatea cuvântului *decade* conferă viziunii dramatism şi autenticitate...

Odată cu ultima suflare a universului, eul liric înţelege următoarele: „Văd caosul că este al lumilor săcrii,/ Că sori mai pâlpâi roşii gigantice făclii/ Şi-apoi se sting. – Nimicul, lințoliu se întinde/ Pe spaţiuri deşerte, pe lumile murinde!". Contrazicând ideea anterioară, a haosului infinit, de data aceasta Eminescu percepe marginile acestuia, văzut precum *sicriu* (un pseudoplural) *al lumilor*, pe când sorii participă la un ceremonial în care sunt lumânări la propria lor moarte; în definitiv, *nimicul* este giulgiul cu care se acoperă lumile care pier. Este important de notat folosirea în exces a substantivelor la plural (*sori*, *făclii*, *spaţiuri*) de către poet, din cauză că a voit să accentueze ideea pulverizării elementelor lumii, culminând cu luarea în stăpânire a ceea ce a mai rămas de către suveranul *nimic*.

Deoarece moartea este întotdeauna „vizualizată" ca spaţiu închis, în *Demonism* putem citi celebrele versuri: „O raclă mare-i lumea. Stele-s cuie/ Bătute-n ea şi soarele-i fereasta/ La temniţa vieţii. Prin el trece,/ Lumina frântă numai dintr-o lume/ Unde în loc de aer e un aur,/ Topit şi transparent, mirositor/ Şi cald. [...]". Reîntorcându-ne la trăsăturile clasice, această viziune se caracterizează prin ceea ce latinii numeau *superbia*: există aici o undă de speranţă, o rază de soare care reflectă, desigur, frumuseţea lumii de dincolo, vămile antinomice eminesciene fiind foarte fine – lumea de aici e mai rece, cealaltă e plină de căldură, cea dintâi este opacă, raiul e transparent şi înmiresmat (argintiul şi aurul completează opoziţia realitate imanentă – realitate transcendentă).

În concordanţă cu ideile derulate până aici, Eminescu adaugă o altă perspectivă, conform căreia luna este, în fapt, fereastra numită soare: „Când îngeri cântă de asupra raclei/ În lumea cerurilor – ele-albesc/ Şi nu mai pătrund raze aurite/ Prin vechiu oblon – ci raze de argint/ Şi pe pământ ajung ţăndări duioase/ Din cântecul frumos – dar numai ţăndări...".

Totuşi, „Ici în sicriu, sub cel capac albastru/ Şi ţintuit şi ferecat cu stele,/ Noi viermuim în masse în cadavrul/ Cel negru de vechime şi uscat/ Al vechiului pământ care ne naşte/ Certându-ne-ntre noi, fiinţi ciudate,/ Greţoase în deşertăciunea lor". Imaginea foarte modernă, din nou ambivalentă, a *pământului* – cadavru mumificat care, uimitor, dă naştere unor fiinţe vii, dar în stare larvară, figurează, în fapt, ideea *morţii* care generează *viaţa*. De asemenea dual, reprezentarea cerului (de obicei deschis) este de data aceasta înscrisă într-o claustrare aproape absolută (*sicriu*, *capac*, *ţintuit*, *ferecat*); singure *stelele* susţin sugestia unor fante luminoase, salvatoare (poate întruchipări ale îngerilor) între lumea de aici şi cea de dincolo.

Unele note incipiente de sublim întors, sub specia cantităţii, sunt minate de un grotesc atroce, prin exagerarea plastică a viermuirii/vremuirii oamenilor şi printr-o subliniere dublă a şerpuitoarei consoane *s* (poate nu întâmplătoare), care conţine, *in extenso*, amărăciunea pierderii în mulţime, pe vecie, a vreunui individ de excepţie. Cel mai important lucru de semnalat este multipla determinare a pământului – *cel negru de vechime*, *uscat*, *vechiului* (antepus), *vechimea* fiind însuşirea deosebitoare a pământului, faţă de altele, adică, în cele din urmă, statornicia. Dacă oamenii, fiinţe schimbătoare, „greţoase în deşertăciunea lor", sunt

trecători pe acest pământ/petrec în toate sensurile, ca în *Luceafărul*, creatorul rămâne acelaşi faţă de sine însuşi, neputând să iasă, până la urmă, din determinările iniţiale („Dar moartea nu se poate").

Aşadar, Pământul este un *cadavru viu*, ampla prosopopee continuând în felul următor: „Titan bătrân cu aspru păr de codri,/ Plânge în veci pe creţii feţii sale/ Fluvii de lacrimi. De-aceea-i ca mort;/ Uscat... stors de dureri este adâncu-i –/ Şi de dureri a devenit granit". Ne întoarcem, inevitabil, la imaginile bachelardiene, oarecum răsturnate: „A lui gândiri încremeniră reci/ În fruntea sa de stânci şi deveniră:/ Rozele dulci, rubine; foile:/ Smaralde, iară crinii/ Diamante. Sângele său/ Se prefăcu în aur, iară muşchii/ Se prefăcură în argint şi fier/ Din carnea-i putrezită, din noroi/ S-au născut viermii negrului cadavru –/ Oamenii".

Un loc aparte îl deţine *muntele* în opera eminesciană, ca ipostază a eternităţii pământului: „Prin locul pe care îl ocupă *muntele* în imaginarul colectiv, semnul poetic respectiv vine în universul poetic eminescian cu un fascicol de virtualităţi semantice, cu originea în atributele fundamentale – (*primordial*, *sacru*, *înalt*, *măreţ*), care generează direcţii specifice de semnificare. Muntele devine în creaţia eminesciană 1) reprezentare a spaţiului sacru, 2) imagine a dinamicii gândirii, 3) obiect al recreării prin cântec, 4) însemn al regalităţii 5) componentă ascensională în dinamica fiinţei lumii" (Irimia 2007: 157). La Eminescu, muntele se înalţă doar aparent în mod antitetic faţă de mare, deoarece, în esenţă, marea conţine ideea *reflectării*, şi la propriu, şi la figurat, iar muntele, prin cuprinderea panoramică pe care o poartă, desăvârşeşte *contemplaţia*, celălalt versant al *meditaţiei* ambivalente.

Tot în acest sens, „contemplarea muntelui generează un vis al solidităţii, al rezistenţei, al sfidării, prin întoarcerea fiinţei umane spre sinele său interior. Omul meditează la propria condiţie, din perspectiva unui raport profund între componenta raţională a fiinţei şi componenta imaginantă" (Irimia 2007: 162). Faţă de mare, muntele accentuează coordonate ale individualităţii, însă, în anumite contexte, „ca termen comparant, dezvoltă aceeaşi încărcătură semantică şi în relevarea identităţii naţionale a fiinţei umane, exprimând prin întreaga sintagmă pe care o guvernează rezistenţa în faţa istoriei" (Irimia 2007: 163).

Muntele, vechiul *opoς ανατολών* (*muntele răsăriturilor*), din reprezentările bizantine, este un spaţiu mitic, care inevitabil devine bătrânul Timp, cu majusculă, la Eminescu. Or, prin intermediul conotaţiilor generale ale muntelui, şi folosind cuvintele lui M. Eliade, ne reîntoarcem la consideraţiile iniţiale: „Mai decelăm în acelaşi timp structura ciclică a timpului care se regenerează la fiecare nouă *naştere*, în orice plan ar avea loc. Această *eternă reîntoarcere* trădează o ontologie necontaminată de timp şi devenire. Tot aşa cum grecii, prin mitul eternei reîntoarceri, căutau să-şi satisfacă setea lor metafizică de ontic şi de static (căci din punct de vedere al infinitului, devenirea lucrurilor care revin neîncetat la starea lor este, prin urmare, implicit anulată şi se poate chiar afirma că *lumea stă pe loc*), la fel şi primitivul, conferindu-i timpului o direcţie ciclică, îi anulează ireversibilitatea. În fiecare clipă totul este reluat de la început. Trecutul nu este decât prefigurarea viitorului. Nici un eveniment nu este ireversibil şi nici o transformare nu este definitivă [...].

Timpul face posibilă apariţia şi existenţa lucrurilor. El nu are nici o influenţă decisivă asupra acestei existenţe – pentru că el însuşi se regenerează fără încetare" (Eliade 1991: 71–72).

Astfel încât *moartea*, în creaţia eminesciană, nu este plină de pesimism, cum s-ar putea crede, ci este o promisiune plină de seninătate stenică, în sensul că, deşi nu poate fi ignorată, ea nu înseamnă nici cufundare impersonală în nirvana buddhistă, nici chiar pierdere sartriană în neant, ci sâmbure al *vieţilor* ulterioare. Nu exaltăm aici credinţa (creştină) nu îndeajuns de convingătoare la Eminescu într-o *viaţă de dincolo*, însă imaginea certă şi necesară a *muririi*, în scopul *perpetuării lumilor*. De aceea, chiar „muntele, înscris în imaginarul armonizării interioare a fiinţei umane prin iubire, este prezent şi în imaginarul care generează sensul poetic al reintegrării fiinţei umane prin moarte în armonia lumii" (Irimia 2007: 165). Rezervându-ne pentru viitor analiza explicită a chipurilor muntelui la Eminescu, vom încheia contrazicând parţial afirmaţia lui G. Călinescu, care consideră că „Mai puţin trebuie să atingem tema lumii vegetale, întrucât nu găsim exprimată clar semnificaţia metafizică a plantei, oricât codrul din *Revedere* va face o teorie a speţelor eterne" (Călinescu 1976: 139). De fapt, plantele, în „ne-însemnătatea" lor, absorbite la rândul lor în macroelemente, ca de exemplu, *pământul*, integrează, într-un final, toate energiile creatoare eminesciene, după cum s-a putut observa de atâtea ori.

BIBLIOGRAFIE

a. Generală

Bachelard 1999 = Gaston Bachelard, *Pământul şi reveriile odihnei*, Bucureşti, Editura Univers.

Călinescu 1976 = G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, Bucureşti, Editura Minerva.

Eliade 1991 = Mircea Eliade, *Eseuri. Mitul eternei reîntoarceri*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică.

Irimia 2007 = Dumitru Irimia (coord.), *Dicţionarul limbajului poetic eminescian*, vol. II, *Elemente primordiale*, Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza".

Marian 1999 = Rodica Marian, *Lumile **Luceafărului**, o reinterpretare a poemelor eminesciene*, Cluj-Napoca, Editura Remus.

Maşek 1978 = *De la Apollo la Faust: dialog între civilizaţii, dialog între generaţii*, antologie, cuvânt-înainte şi note introductive de Victor Ernest Maşek, traducere de Lucian Blaga, Ion Dobrogeanu-Gherea, Ion Herdan, Bucureşti, Editura Meridiane.

Petrescu 2005 = Ioana Em. Petrescu, *Eminescu – modele cosmologice şi viziune poetică*, Bucureşti, Editura Paralela 45.

Platon 2004 = Platon, *Opere complete*, vol. IV, Bucureşti, Editura Humanitas.

Rusu 2000 = Vasile Rusu, *Eminescu – Motivele vegetale şi faunistice*, Iaşi, Editura Junimea.

b. Ediţii

Eminescu 1977 = Mihai Eminescu, *Opere*, vol. VII, *Proza literară*, studiu introductiv de Perpessicius, ediţie îngrijită de Petru Creţia (coord.), Bucureşti, Editura Academiei.

Eminescu 1994 = Mihai Eminescu, *Opere*, vol. I, *Poezii tipărite în timpul vieţii*, ediţie îngrijită de Perpessicius, Bucureşti, Editura Vestala – Alutus D.

Eminescu 1998 = Mihai Eminescu, *Opere*, vol. IV, *Poezii postume*, ediţie îngrijită de Perpessicius, Bucureşti, Editura Saeculum I.O.

PALINGENESIA AND THE DE-CONSTRUCTION OF THE WORLDS IN EMINESCU'S CREATION

ABSTRACT

The earth, the goddess whom, in the sacred tradition, all is sacrified, ceased to be such an entity in Eminescu's works and becomes a symbol integrating all the elements and beings conceived by it, in the sense of the Old Testament. Formerly, the destruction and the consecutive re-construction of the worlds was named *ek-pyrosis*. In Eminescu's texts the apocalyptic representations are equilibrated by the visions concerning the resurrection of nature. First devouring all the beings, the *mother-earth* changes into the birthgiver of the multiple forms of life which take, one by one, the appearance of the trees, of the mountain, of the insects, of the dust, finally recovering all of them. Beyond the fact that *the earth/the clay* can gather all the other three elements (*the water*, *the air*, *the fire*), this represents especially the place of origin, and in the same measure, of the rest of the human being. The earth, celestial sphere, makes part from a bigger system, in the artistic thinking of Eminescu, from a supreme constellation, and can be seen in a microscopic point of view, through the relativization of the dimensions, like a blue pearl in the eyes of "poor Dionis" for example. This extremely simple apophtegm emphasizes the idea that the earth is the quintessence of all the things, because it closes the light inside, includes the air, shelters the fire, and it is a *locus amoenitas*, a place of the blessed rest.

Key-words: *palingenesia*, *the earth*, *ek-pyrosis*, *deconstruction*, *syn-elementarity*.